



## Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé

Valérie Dupuy

### ► To cite this version:

Valérie Dupuy. Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé. Valérie Deshoulières et Muguras Constantinescu. Les Funambules de l'affection-Maîtres et disciples, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp.221-234, 2009, "Littérature", 2845164165. halshs-00517777

**HAL Id: halshs-00517777**

**<https://shs.hal.science/halshs-00517777>**

Submitted on 15 Sep 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Proust et Anatole France : tombeau pour un maître dépassé

« C'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler 'Conclusions' et pour le lecteur 'Incitations'. Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs »<sup>1</sup>.

Marcel Proust

La relation de maître à disciple qui unit Proust à Anatole France, assez connue mais peu reconnue<sup>2</sup>, obéit à un paradigme des plus classiques. D'un côté, un romancier d'une immense renommée, dont la chronique littéraire dans le journal *Le Temps* (tenue chaque semaine entre 1886 et 1893) est suivie par des milliers de lecteurs assidus, mais aussi un mondain très en vue, pilier du salon de Mme Arman de Caillavet... Bref, l'homme idéal pour tenir lieu de Maître, avec majuscule. Sa position est incontestable à l'époque – quoiqu'on l'ait un peu oubliée aujourd'hui, où les lecteurs d'Anatole France se font plus rares, et nettement moins fanatiques... De l'autre côté, un très jeune homme, Marcel Proust, inconnu mais prêt à jouer de tout son charme pour approcher le grand homme. Cette relation s'est déployée sur plusieurs années, et se distingue surtout par sa richesse. Nombreux sont en effet les points d'appui de l'amitié qui a uni le jeune Proust à l'écrivain reconnu. Anatole France a été pour Marcel Proust un passeur en littérature, dans le domaine des vers, de la fiction, mais aussi de la critique, un guide spirituel, au travers des conversations et des chroniques du *Temps* ; il sera aussi un sésame mondain, mais il sera également un compagnon politique au moment de l'Affaire Dreyfus, lorsque les deux hommes s'engagent côte à côte. Cité dès l'adolescence au nombre des écrivains favoris<sup>3</sup>, Anatole France est certainement l'admiration de jeunesse la plus vive pour Marcel Proust, « l'ami véritable, le Maître illustre et bien-aimé »<sup>4</sup>. Quelque unilatérale qu'ait été, pour une grande part, la relation – France a peu aidé Proust et ne lui a guère prodigué de conseils d'ordre littéraire –, elle est incontestablement féconde par l'attention passionnée que Proust a portée à l'œuvre, à la pensée et à la conversation de son aîné<sup>5</sup>.

Pourtant, si paisible et enrichissante qu'elle ait pu être, cette forme de parrainage d'un débutant par un auteur confirmé appelle une attention particulière, dans la mesure où elle amène à s'interroger sur la fondamentale ambivalence de la relation qui unit maître et

---

<sup>1</sup> « Journées de lecture », *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 176.

<sup>2</sup> Ce serait un autre sujet, mais contentons-nous de remarquer que dans ce cas précis, les réticences sont souvent grandes à abstraire Proust du mythe de l'écrivain solitaire et puisant dans sa seule substance la matière de son livre, et d'autre part à concéder un quelconque crédit à Anatole France, prototype aujourd'hui de l'écrivain passé de mode. Ces réticences font bien apparaître l'ambiguïté que suscite l'appréhension de certaines relations de magistère : se donner un maître grandit le débutant, mais diminue ensuite l'artiste aux yeux de la postérité, sensible à l'insularité de l'artiste, et pour qui l'originalité est devenue une valeur dominante. Assez rares, finalement, sont les critiques à placer Anatole France au rang des artistes ayant compté pour Proust, et le mérite revient à Antoine Compagnon d'avoir insisté sur ce que l'écrivain doit au XIXe siècle, et à des écrivains aujourd'hui désuets comme Boylesves, Bourget, Prévost... ou France (Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989).

<sup>3</sup> Voir « Marcel Proust par lui-même », *Essais et articles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 337. Lorsque Proust répond à ce questionnaire, il a une vingtaine d'années.

<sup>4</sup> Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 8.

<sup>5</sup> Anatole France est né en 1844, Proust en 1871. Lorsqu'ils font connaissance en 1889, chez Mme Arman de Caillavet, le jeune homme a donc 18 ans, le maître en a 45, et publie des romans depuis une dizaine d'années.

disciple. Si ce dernier suscite de l'intérêt, c'est parce qu'il a su devenir un écrivain à son tour, et donc qu'il a su « tuer le père ». D'où le paradoxe d'une démarche qui consistera à étudier le rapport de magistère d'emblée dans la perspective de son achèvement... Lorsqu'elle unit deux écrivains, la relation semble vouée à sa disparition, du moins à son délitement. Réussie, elle signifierait l'échec du disciple, réduit au statut d'épigone sous l'emprise du maître. Ratée, elle nous fait nous interroger sur les causes qui en sapent progressivement l'utilité et la saveur, et la rendent un jour fatalement caduque.

La relation apparaît très clairement dans notre exemple comme vouée à une forme d'asphyxie mutuelle qui hésite quant au côté où elle penche. L'ambiguïté est en effet double : le magistère grandit et menace successivement chacune des deux parties en présence. Car le mentor, en façonnant un jeune impétrant, court à sa perte. Ironie du destin, celui qui fut le maître adoré du tout jeune Marcel Proust est un des grands oubliés de la deuxième moitié du XIXe siècle et du début du XXe. L'image du précurseur se substitue à celle de l'initiateur ; le maître existe moins par son action que par son effacement, qui marque l'avènement d'une nouvelle ère. C'est ainsi que le petit jeune homme assoiffé de salons et de conversations littéraires que France traite affectueusement, mais non sans quelque mépris, se révélera après sa mort un des fossoyeurs involontaires qui relèguent les romanciers du XIXe siècle finissant tels que France dans les oubliettes. Cela peut amener à réfléchir sur l'ambivalence du destin du maître, qui jouit d'une posture flatteuse, dominante mais dangereuse. Si le disciple reste inconnu, son statut reste obscur, mais si le disciple accède à la notoriété, le maître est rejeté un cran en arrière, figure pâlie et dépassée dans tous les sens du terme. Statut ambigu que celui du maître, à tout moment menacé d'être relégué au second plan ! Son rôle est temporaire par essence, et Proust ne fait pas faillir la règle, en se détachant progressivement de l'emprise intellectuelle du maître.

Le danger est vif aussi pour le disciple. L'amitié entre France et Proust dévoile un autre aspect du problème de la transmission : posséder un maître est un bienfait qui n'a qu'un temps, celui des balbutiements. Il est difficile de grandir à l'ombre d'un grand homme, et quoi de plus encombrant qu'un maître lorsqu'il s'agit enfin d'éclore soi-même ? Pour le disciple aussi, vient le moment de la maturité, de l'accès à soi. Le maître n'y aide pas toujours. C'est le piège auquel Proust a succombé, avec l'excuse de la jeunesse. France lui semblait séduisant à plus d'un titre, par sa position sociale comme par le charme de son œuvre ; se placer sous son patronage pour faire ses débuts en littérature apparaissait naturellement comme une bonne idée ; Proust sollicita donc une préface. Vinrent d'abord quelques politesses<sup>6</sup> d'usage entre artistes (teintées d'une gentille condescendance du côté d'Anatole France, eu égard à l'absence de notoriété d'un obscur débutant d'à peine vingt-cinq ans, répandu en outre dans les salons, ce qui agaça France qui, lui, avait mis fort longtemps à s'en faire admettre. Le magistère a ses aigreurs...). Quand Proust se sentit prêt à publier un premier recueil, il s'adressa à l'éditeur de France, Calmann-Lévy, avec comme sésame la promesse d'une préface du maître, suffisamment célèbre en 1896 pour attirer l'intérêt, et peut-être la gloire, sur tout ce qu'il touche. La manœuvre s'avèrera maladroite : la préface extirpée à grand-peine à France est ambiguë, voire réticente<sup>7</sup>. Et son effet sur la critique et sur le monde littéraire en général est plutôt désastreux. Bibelot précieux et coûteux, le volume est conçu de telle

---

<sup>6</sup> France dédie « Madame de Luzy » à Proust en 1892, récompense peu coûteuse de l'admiration d'un jeune épigone inconnu. Proust réplique aussitôt en dédiant « Violante ou la mondanité » à France en 1893, une manière naïve de se placer dans le sillage du maître révérend.

<sup>7</sup> *Les Plaisirs et les jours*, p. 3-4. La préface est parue en avant-première à la première page du *Gaulois* ainsi que dans *Le Figaro* le 9 juin 1896.

manière que le texte y semble étouffé par la densité et la variété du péri-texte<sup>8</sup>, et comme en recul par rapport à la préface de premier plan. La posture adoptée par Proust, calquée sur des codes sociaux qui veulent qu'on se fasse introduire par un habitué dans un salon que l'on ne connaît pas, est mal adaptée au monde des lettres, et le jeune homme en paiera le prix. L'éclat de cette préface sera pour lui un handicap, la cause des difficultés qu'il rencontrera par la suite avec les éditeurs, « et une des raisons de la lenteur de son succès »<sup>9</sup>, en le faisant cataloguer « auteur mondain »<sup>10</sup>. L'effet du magistère est pervers, et tend paradoxalement à minorer la valeur du livre de Proust. Les journaux qui commentent la sortie des *Plaisirs et les jours* parlent essentiellement d'Anatole France, faisant au maître une publicité inutile mais écrasante pour son protégé<sup>11</sup>. Le résultat est négatif : les projets suivants furent avortés (*Jean Santeuil*) ou non romanesques (les traductions de Ruskin), et le premier tome d'*A la recherche du temps perdu* ne paraîtra que dix-sept ans plus tard, en 1913, et à compte d'auteur. L'influence de France a son apogée a coïncidé pour Marcel Proust avec une certaine forme d'empêchement : l'amitié avec un grand homme, comme la lecture, « est au seuil de la vie spirituelle, elle peut nous y introduire, elle ne la constitue pas »<sup>12</sup>.

A se donner un maître, le danger est énorme. Se reconnaître disciple, c'est courir un risque majeur : rester dans l'ombre, ne jamais être soi, être le double de l'autre en petit. De disciple à humble serviteur, il n'y a qu'un pas. De disciple à artiste raté, la distance est courte, et il y aurait intérêt à étudier tous les parcours artistiques avortés dans l'ombre des grands hommes. Pour un élève éclos et bien éclos, combien de satellites serviles, d'avortons souffreteux qui ne seront jamais qu'une émanation affadie du maître, ou qui se décourageront en chemin ? En tout cas, pour chaque artiste advenu, et c'est le cas de Proust, il vaut la peine de s'interroger sur la résolution qui a été donnée au problème, et sur le drame intime qui s'est joué autour de l'injonction nietzschéenne et douloureuse : « Deviens ce que tu es ». Proust aura mis dix-sept ans à se libérer complètement du magistère francien, qui lui a essentiellement valu une absence de crédibilité littéraire et la méfiance des éditeurs et de la critique qui le voient comme un amateur.

Ce magistère ne lui pas même apporté le réconfort d'une compréhension véritable. Dans la préface des *Plaisirs et les jours*, et de façon encore accrue dans les années qui suivent, France manifeste une distance dubitative face à l'œuvre de son jeune ami. Proust fut pour lui une fréquentation (agréable), non un écrivain, et il ne le considéra jamais comme un collègue en littérature, même moins avancé que lui. Englobé dans un dédain plus global pour la génération montante, Proust écrivain n'existera jamais pour lui :

« Je ne comprends rien à son œuvre. [...] J'ai fait des efforts pour le comprendre, et je n'y suis pas parvenu. Mais ce n'est pas de sa faute, c'est de la mienne. On ne comprend que ses contemporains, ceux de sa génération, peut-être encore ceux de la génération qui nous suit immédiatement. Après, c'est fini »<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> Sur cette question, voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 ; B. Gicquel, « La composition des *Plaisirs et les jours* », *Bulletin des amis de Marcel Proust* n° 10, 1960, pp. 249-261 ; et Pierre Daum, « *Les Plaisirs et les jours de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1993.

<sup>9</sup> Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust*, Paris, Le Sagittaire, 1946, p. 28.

<sup>10</sup> « Le relent mondain m'a fait du tort », avoue Proust à propos des *Plaisirs et les jours* (*Correspondance*, Paris, Plon, 1970-1993, tome XVIII, lettre à Jacques-Emile Blanche, p. 574). Dans diverses lettres, entre 1912 et 1921, Proust renie explicitement son premier recueil, et tire la leçon de son échec en refusant les éditions de luxe, les épithètes « fin », « délicat », et tout ce qui pourrait faire écho à l'ancienne accusation de dilettantisme.

<sup>11</sup> L'article le plus malveillant et le plus connu est celui publié par Jean Lorrain dans *Le Journal* le 1<sup>er</sup> juillet 1896 (voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p.314). Lorrain y reproche à France d'écrire des préfaces de complaisance à de « jolis petits jeunes gens en mal de littérature et de succès de salon », déniaut au volume de Proust toute légitimité littéraire – d'ailleurs il ne dit pas un mot du texte.

<sup>12</sup> « Journées de lecture », *Pastiches et mélanges*, p. 178.

<sup>13</sup> Propos rapportés d'Anatole France, vers 1923 ou 1924 (cité par Marcel Le Goff, *Anatole France à la Béchellerie*, Paris, Albin Michel, 1947, pp. 243-244). France a alors quatre-vingts ans.

On mesure là l'amertume de la relation de maître à disciple. Si elle est une chance, et une joie profonde pour un jeune homme épris de littérature qui entre un jour dans le cercle des familiers d'un grand homme, si elle offre des satisfactions d'amour-propre et surtout l'accès à des domaines intellectuels aussi féconds que passionnants, l'exemple de Proust aide à comprendre à quel point elle constitue aussi un piège et une expérience déceptive.

Se présente alors la question – inévitable – de la dissidence du disciple. Mettre en avant le malaise qui sous-tend la relation de maître à disciple n'est que le prélude à la véritable question, celle de la résolution de la relation. Comment défaire le lien, comment échapper à l'empire que l'on a donné au maître sur soi-même et sur son œuvre ?

Proust a d'abord suivi le parcours « classique » du disciple en voie d'éclosion : l'éloignement, la remise en cause du maître. Anatole France, patriarche barbu et couvert d'honneurs, aura fortement incarné la figure du père, et à ce titre, il sera l'objet de toute une série de meurtres rituels. Le plus connu et le plus brutal est celui qu'a mis en scène à sa mort, en 1924, le groupe surréaliste : l'article « Un cadavre » est l'exemple type de la mise à mort des idoles anciennes à l'ombre desquelles on a grandi. L'injure et l'insulte, qui ont la saveur exaltante du blasphème, sont un des modes par lesquels on peut pousser le maître au cimetière, et éclore à son tour. C'est là une voie somme toute grossière, dans laquelle Proust se garde de s'engager. La dispute, la brouille, l'invective ne sont pas dans sa manière ; et quoique France ait mêlé sa bienveillance d'une bonne dose de condescendance, Proust n'a jamais manifesté de rancœur à son encontre. Nul conflit<sup>14</sup>, plutôt une lente éclosion de divergences essentiellement artistiques dont l'expression restera toujours tempérée. Se donner un maître apparaît très nettement pour Marcel Proust comme un trait de jeunesse, directement lié au manque de maturité artistique. Plus cette dernière croît, plus le jeune homme exprime de liberté dans sa pensée, et la présence de traces franciennes dans l'œuvre de Proust, quoique réelle, peut être envisagée dans une perspective diachronique, comme un *moment* de sa maturation.

Si l'on fait l'étude chronologique des faits de filiation culturelle, on constate que Proust marque au fil des années, et tout particulièrement après la publication des premiers volumes d'*À la recherche du temps perdu*, une autonomie croissante dans ses jugements esthétiques. Si l'on met à part des causes telles que la déception morale éprouvée devant certains épisodes peu glorieux de la vie privée de France<sup>15</sup>, et l'individualisme de l'écrivain, qui vit son magistère de façon presque entièrement passive, comme un rôle subi et non choisi, l'éloignement de Proust tient surtout à des divergences esthétiques de plus en plus marquées, et à une indépendance d'esprit qui s'affirme. La rencontre avec la pensée de celui qui sera un deuxième maître, Ruskin<sup>16</sup>, en témoigne : Proust a choisi dans les admirations de son maître que ce qui correspondait à sa propre sensibilité artistique. Il a su conserver dès le départ une autonomie intellectuelle qui le fait diverger de son maître sur des points importants, en ne partageant par exemple ni son goût pour la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, ni son absence totale

---

<sup>14</sup> La correspondance en témoigne, Proust conserve son amitié à France, même si celle-ci se distend. L'intérêt pour ses écrits, en revanche, s'efface : les articles et réflexions littéraires ne portent quasiment aucune empreinte francienne tout au long de la rédaction de *La Recherche*.

<sup>15</sup> Proust fut touché et déçu par certains aspects discutables du caractère de France, qui se révélèrent au travers de quelques sombres épisodes commentés par le tout-Paris : son divorce cavalier en 1892, sa brouille avec sa fille Suzanne en 1908, le trio un peu ridicule qu'il forme avec Mme Arman de Caillavet, sa maîtresse, et le mari (complaisant) de celle-ci, la trahison publique qu'il inflige à cette vieille maîtresse en 1909, la tentative de suicide, la maladie et la mort de celle-ci...

<sup>16</sup> Proust découvre Ruskin par le biais d'un article de Robert de la Sizeranne, « Ruskin et la religion de la beauté », publié le 1<sup>er</sup> mars 1897 dans *La Revue des deux mondes*.

d'intérêt pour la musique, ni sa passion idolâtre pour la bibliophilie<sup>17</sup> et les bibelots anciens<sup>18</sup>. Malgré les nombreuses passions qu'ils partagent (Racine, Baudelaire, l'Italie, le théâtre, l'histoire...), malgré les convergences stylistiques qui les rapprochent (musicalité, délicatesse lexicale, assemblage ternaire des adjectifs, goût de la pointe, des hypallages et décalages, saveur du discours direct, sens du comique...), France ne fut pas un modèle. Le texte qui en témoigne le mieux est la préface à *Tendres stocks*, de Morand<sup>19</sup>, en 1920, qui donnera forme de façon tardive, mais très ferme, aux désaccords ressentis vis-à-vis de France ; mais on trouve très tôt sous la plume de Proust des esquisses de critiques qui s'organisent toutes autour de la même idée : l'œuvre de France est davantage orientée vers l'esthétique que vers le vrai. Âgé de seize ans, Proust compose une chronique de critique littéraire pour une « Revue de seconde » sur Théophile Gautier vu par Brunetière, et rapproche celui-ci d'Anatole France, ajoutant :

« Pas plus que lui, il n'a d'idées, comme lui, il n'a que la grâce »<sup>20</sup>.

Cette petite phrase sévère annonce d'autres reproches analogues : la tendance à tout ramener à un machinal « c'est joli » (phrase favorite de France, qui remplace l'expression du sentiment du vrai), la croyance en l'existence d'un canon du beau style, et plus globalement, le sacrifice de la vérité au style.

En lui prouvant par l'expérience que l'amour pour une œuvre ne coïncide pas forcément avec l'affection pour celui qui en est l'auteur, et ne suppose pas toujours une parfaite adhésion aux idées et à l'esthétique de ce dernier, la relation avec France révèle paradoxalement à Proust son peu d'effet, on irait jusqu'à dire : sa vacuité. Cette expérience du magistère fait comprendre à l'intelligence lucide de Proust que toute « amitié » artistique éveille ce qu'Harold Bloom a nommé une « anxiété de l'influence »<sup>21</sup>, cache une rivalité, et que ce n'est qu'au prix de l'éloignement que l'on devient ce que l'on est :

« Le grand tyran c'est l'amour, et l'on imite servilement ce qu'on aime quand on n'est pas original. La vérité c'est qu'il n'y a qu'une seule liberté véritable pour l'artiste, c'est l'originalité »<sup>22</sup>.

Telle est au fond la principale leçon –dépourvue de toute amertume– que Proust retire de la proximité intellectuelle qu'il a atteinte avec France ; singulier enseignement qui apprend précisément que tout enseignement est sans profit réel, et que seule compte une exploration strictement personnelle. En écho à la formule de Socrate : « Tout ce que je sais c'est que je ne sais rien », on pourrait s'amuser à faire dire à Proust : « Tout ce que j'ai appris d'autrui, c'est qu'autrui ne nous apprend rien »... On comprend ainsi que le lien avec France ne soit jamais

---

<sup>17</sup> Le passage du *Temps retrouvé* dans lequel le Narrateur découvre dans la bibliothèque des Guermantes une édition originale de François le Champi est fort connu, mais peu de critiques se sont avisés qu'il constitue une réponse à un thème maintes fois abordé par France, notamment avec le personnage de Sylvestre Bonnard poursuivant un livre rare (Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, *Œuvres*, tome I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 158-159) et une réfutation à l'encontre d'un des plus célèbres articles du romancier dans *Le Temps*, repris ensuite en volume (Anatole France, « Bibliophilie », 4 mars 1888, *La Vie littéraire*, Genève, Editio-Service S.A., deuxième série, tome II, pp. 356-363). On peut se reporter aussi, sur le même sujet, aux « Journées de lecture » (in *Pastiches et mélanges*, p. 180-183).

<sup>18</sup> Proust s'est constamment montré hostile au fétichisme esthétique, qu'il a dénoncé chez Ruskin, mais que France (amateur éclairé, habitué des bouquinistes, des marchands d'art et d'antiquités) incarnait déjà largement à ses yeux. Dans *La Recherche*, le péché d'idolâtrie des « célibataires de l'art » est fermement condamné, jugé stérile (*Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, p. 470), et l'émotion esthétique profonde surgit souvent, au contraire, d'un objet ordinaire (voir *La Prisonnière*, RTP, tome III, p. 682, et p. 334-335 ; *Du côté de chez Swann*, RTP, tome I, p. 65, 113, 480).

<sup>19</sup> [Préface], 1920, *Essais et articles*, p. 607.

<sup>20</sup> Marcel Proust, *Écrits de jeunesse*, Illiers, Société des amis de Marcel Proust, 1991, p. 104. Voir aussi [Senancour et moi], *Essais et articles*, p. 568.

<sup>21</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of influence*, New-York, Oxford University Press, 1975.

<sup>22</sup> Marcel Proust, [Les Beaux-Arts et l'état], 27 ou 28 août 1904, *Essais et articles*, p. 498.

complètement renié. Hors du paradigme de l'erreur de jeunesse, il compte au nombre des étapes nécessaires, du temps perdu nécessaire à l'éclosion d'une œuvre :

« Ce qui peut asservir [le] tempérament d'un artiste, c'est d'abord la force bienfaisante d'un tempérament plus puissant que le sien. Et c'est là une servitude qui n'est pas loin d'être le commencement de la liberté »<sup>23</sup>.

Mais la leçon majeure, c'est qu'il n'y a en art ni héritage, ni révolutions – qui ne sont que des héritages à l'envers :

« Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres »<sup>24</sup>.

Une fois la teneur de la leçon que tire Proust de son amitié avec le Maître éclaircie, reste la question des moyens mis en œuvre pour séparer l'amour de la servitude. Le remède au maître n'est pas, on l'a dit, dans l'opposition ni le conflit, ni même dans l'oubli. Proust a cherché à respecter la force de son admiration de jeunesse pour l'œuvre de France, et la dévotion plus temporaire encore qui en a suivi pour la personne de l'écrivain, tout en désarmant l'une et l'autre de leur éventuelle tyrannie. Il fallait aussi parvenir à exprimer l'éloignement : difficile numéro d'équilibriste que de mêler la mise à distance et le respect ! Proust s'est montré fécond sur ce terrain, et sa pratique du pastiche peut être considérée comme un intelligent moyen de lutter contre l'« intoxication »<sup>25</sup> dont le menace son statut de lecteur et son goût pour les écrits d'autrui. Excellent imitateur à l'écrit comme à l'oral (il faisait de saisissantes et hilarantes imitations en public de Montesquiou ou de Mme Arman), Proust s'est expliqué sur la nécessité pour lui de pratiquer des exercices de « purgation » qui témoignent à la fois de sa capacité immense d'imprégnation, et de sa volonté non moins immense de se délivrer de l'emprise stylistique des écrivains qu'il a lus :

« Le tout était pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt [...], d'en faire ouvertement sous forme de pastiche, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans »<sup>26</sup>.

Lié à l'exercice de la critique, le pastiche a une fonction, celle de permettre de se forger un style à soi :

« Je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quant on vient de finir un livre, [...] notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée du livre à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir, après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire »<sup>27</sup>.

Proust se dessine dans l'imitation comme un artiste habité par la hantise de ne pas être soi, de façon en apparence paradoxale. Mais si, comme le formule Jean-Yves Tadié, « le pastiche est le psychodrame par lequel, en la mimant, on se délivre d'une œuvre aimée et détestée »<sup>28</sup>, une question s'impose : pourquoi Proust n'a-t-il consacré aucun pastiche à Anatole France, alors que celui-ci est incontestablement au nombre des écrivains qu'il a lus et admirés, et dont il a redouté l'influence ? La réponse pourrait être résumée ainsi : si l'on admet que Proust n'est

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>24</sup> *Le Temps retrouvé*, RTP, tome IV, p. 459.

<sup>25</sup> L'expression est empruntée à Proust, qui parle d'« intoxication flaubertienne » (« A propos du 'style' de Flaubert », *Essais et articles*, p. 594).

<sup>26</sup> Lettre à Ramón Fernandez, 1919, citée par Yves Sandre dans sa notice pour *Pastiches et mélanges*, p. 691.

<sup>27</sup> « A propos du 'style' de Flaubert », *Essais et articles*, p. 594.

<sup>28</sup> Jean-Yves Tadié, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* n°5-6, 1971, p.990.

pas resté textuellement asservi à l'influence francienne<sup>29</sup>, et si l'on cherche les moments où le romancier appelle à lui des traits caractéristiques de l'écriture de France, on se rend compte que la mise à distance volontaire existe, mais à l'intérieur du roman, simultanément, et non antérieurement comme ce fut le cas pour Renan, Flaubert ou Michelet. Cette prise de possession de l'écriture francienne, qui est en même temps accès à l'indépendance artistique, et renversement de l'autorité du maître, se fait, de façon originale, sous nos yeux de lecteurs, non pas à travers un pastiche (comme celui du *Journal* des Goncourt, pourtant déjà emboîté dans *La Recherche*), mais à travers un personnage tout entier, celui de Bergotte.

La hantise de la contamination qui fait craindre d'en venir à « peindre par les yeux d'autrui »<sup>30</sup>, ne trouble Proust qu'à la mesure de son amour et de la force identificatrice qu'exerce sur lui tel ou tel livre. L'œuvre de France apparaît comme de celles qui ont présenté pour lui les plus grands risques à cet égard, d'où la nécessité d'inventer un mode de dépassement à la mesure du danger. Le pastiche involontaire, conçu comme exercice dépuratif, est insuffisant à libérer d'une attraction qui se distingue par sa durée comme par sa profondeur. On peut considérer que chaque livre entrepris, *Les Plaisirs et les jours*, *Jean Santeuil*, *La Recherche*, représente un effort de plus en plus réussi pour renoncer à Anatole France – ce qui ne signifie pas renoncer à lui accorder la moindre place. Dans la logique de la réflexion menée par Proust sur la lecture, *La Recherche* se présente comme une entreprise d'absorption, de digestion de l'œuvre de France, qui réclame à la fois plus d'égards et plus de force dans l'anesthésie que les auteurs pastichés. La forme romanesque apparaît donc comme le moyen de clore le discours antérieur (celui de France) dans un autre discours, plus puissant. « Redire pour cerner », propose Laurent Jenny<sup>31</sup>. Il semble bien que ce soit le propos de *La Recherche* vis-à-vis des romans franciens. Proust élabore patiemment tout un travail d'assimilation et de transformation envers les livres-phares de sa jeunesse, sous différentes formes dont la plus intéressante est certainement celle qui consiste à « avaler » la figure réelle du maître à l'intérieur du roman, en la transformant en une figure fictive. Proust procède en effet à une inclusion globale de la personne et de l'œuvre de France dans *La Recherche*, dans et par le personnage de Bergotte. Cette inclusion a pour effet de renverser le rapport de force entre les deux écrivains, rapport auparavant défavorable à Proust, cadet d'un maître universellement reconnu comme la figure dominante des lettres françaises. En le transposant dans le domaine de la fiction, Proust trouve un moyen original de rendre France sien, et par là, de le neutraliser tout en lui rendant un hommage aussi définitif que meurtrier.

Les traits qui permettent d'identifier France sous le nom de Bergotte ne manquent pas. Les caractéristiques physiques de l'écrivain, quoique peu développées, sont précisément les mêmes que les contemporains relèvent à propos de France<sup>32</sup> : « un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbe noire »<sup>33</sup>. La déception que procure au Narrateur l'apparence du maître révéral fait d'ailleurs directement écho à celle qu'éprouva Marcel Proust, et complète la réflexion sur l'écart qui sépare le moi de l'écrivain de la personne réelle<sup>34</sup>... Sa diction, malaisée, « alambiquée et fatigante »<sup>35</sup>,

<sup>29</sup> Contentons-nous ici de dire que les emprunts textuels à France existent dans *La Recherche*, mais qu'à l'échelle de l'œuvre, ils représentent fort peu de choses. Proust a assimilé les traits franciens, il ne fait pas de pastiche involontaire. Quant aux pastiches volontaires, ils sont tous placés dans la bouche de Legrandin (*Du côté de chez Swann*, RTP, tome I, p. 124).

<sup>30</sup> L'expression est de Stendhal, qui s'exhorte à « tirer de son fonds », puisque « lire toujours, étudier ce que les autres ont fait, rend paresseux » (Stendhal, *Œuvres intimes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1982, p. 425).

<sup>31</sup> Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique* N°27, « Intertextualités », 1976, p. 279.

<sup>32</sup> On peut se reporter par exemple au portrait photographique pris par Nadar, daté des environs de 1893 (in Jacques Suffel, *Anatole France*, Edition du Myrte, Paris, 1946).

<sup>33</sup> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP, tome I, p. 537.

<sup>34</sup> Voir [Préface], *Essais et articles*, p. 577-578.



encombrée de modalisateurs<sup>36</sup>, certains traits biographiques (son succès lent à venir, son lien avec les salons à la mode, les ragots sur son divorce et ses maîtresses...) ou psychologiques (l'ambivalence entre grandeur et médiocrité), ses préférences littéraires (Racine), son rôle de médiateur vers la beauté des choses vis-à-vis du jeune Narrateur<sup>37</sup>, son style (musical, limpide, « doux », non sans une certaine afféterie<sup>38</sup>), tous les traits qui composent Bergotte proviennent d'une même source quasi-exclusive : Anatole France. C'est d'ailleurs ce qui fait la particularité du personnage et lui confère une place à part dans *A la recherche du temps perdu*. Quand on sait à quel point Proust se défend d'avoir construit des personnages à clefs, et souligne le caractère extrêmement composite de toutes les figures de son roman<sup>39</sup>, on ne peut que s'étonner de voir tous les traits converger vers un modèle unique dans le cas de Bergotte. Cette exception signale le statut singulier du personnage, et la fonction bien particulière qu'il possède pour Proust. Elle nous amène aussi à considérer de plus près la scène de la mort de Bergotte, que le romancier tire entièrement de son imagination, puisque France est toujours bien vivant au moment où il écrit (il ne meurt qu'en 1924, deux ans après Marcel Proust). Cette scène, si frappante et si commentée, peut se lire comme une forme indirecte de règlement de compte. Malade, Bergotte n'écrit plus depuis vingt ans ; la *Vue de Delft* de Vermeer éveille en lui un regret, un sentiment d'imperfection et d'échec :

« C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune »<sup>40</sup>.

Ce passage, qui n'emprunte plus rien à la biographie d'Anatole France, contient néanmoins un bilan quant à la position de Proust envers lui : à l'intérieur de *La Recherche*, Bergotte ne représente qu'une étape. Il est, avec Vinteuil et Elstir, un des initiateurs spirituels et esthétiques du Narrateur, mais il n'est ni un pédagogue, ni un modèle à suivre, et sa mort est le signe de sa caducité : il s'arrête là où le Narrateur laisse s'éveiller sa vocation.

Déconstruit et reconstruit sous les traits de Bergotte, Anatole France devient un personnage parmi d'autres, que Proust est libre de manier à sa guise, jusqu'à lui donner des rivaux qui le supplantent (le « nouvel écrivain » qui apparaît dans *Le Côté de Guermantes*<sup>41</sup>), et jusqu'à inventer enfin sa mort romanesque – dernier attentat symbolique contre l'image d'un maître encombrant. Proust choisit ainsi d'englober France et son œuvre dans son propre roman, lui donnant le statut d'aliment digéré, entrant dans la constitution d'un corps nouveau – une œuvre-, et donc dépassé. En ce sens, on peut relire tout ce qui concerne Bergotte dans *La Recherche* comme (outre l'élaboration d'une représentation paradigmatique de l'Écrivain) une stratégie pour régler par la création fictionnelle la question de l'influence. Proust invente là une trajectoire de dépassement plus intéressante pour lui que celle de la transgression, de la profanation ou du reniement, puisqu'elle permet de concilier admiration et dépassement, de payer son tribut tout en mettant en scène la mort du maître. Sous les traits de Bergotte, c'est France qui succombe devant le petit pan de mur jaune, rempli des regrets de n'avoir pas su percer le secret plus tôt. Sarcophage et hymne de célébration, *La Recherche* est son tombeau.

<sup>35</sup> *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP, tome I, p.542.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 550-552.

<sup>37</sup> *Du côté de chez Swann*, RTP, tome I, p. 94-95.

<sup>38</sup> Voir par exemple *Le Côté de Guermantes*, RTP, tome II, p. 519, 623, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, RTP tome II, p. 464, 546...

<sup>39</sup> Voir *Le Temps retrouvé*, RTP, tome IV, p. 424 : « [...] ce livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage à clefs, où tout a été inventé par moi pour les besoins de ma démonstration ». Le brouillage référentiel chez Proust tient en fait à la superposition de modèles : « Il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel [le littéraire] ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. » (*ibid.*, p. 478). Un seul personnage échappe à cette règle : Bergotte.

<sup>40</sup> *La Prisonnière*, RTP, tome III, p. 690.

<sup>41</sup> *Le Côté de Guermantes*, RTP, tome II, p. 622-623.

Au final, qu'aura laissé France en tant que maître, quel fut son enseignement ? Rien de ce que l'on entend traditionnellement par ces mots. Un enseignement totalement involontaire, répond Proust, qui n'a rien à voir avec un magistère conscient, et, de plus, comiquement négatif : l'idée que la personne de l'artiste est infiniment plus médiocre que la personnalité artistique qu'il développe dans son œuvre, et que les deux n'ont pas grand chose à voir. En bref, que connaître un artiste ne permet de rien connaître de mieux que ce que nous donne à lire son œuvre, et que c'est une expérience fondamentalement déceptive : c'est la leçon du *Contre Sainte-Beuve*, formulée dès 1908. Dès l'année suivante, Proust s'engage dans l'écriture d'*À la recherche du temps perdu*.

« Nous disons qu'un auteur est *original* quand nous sommes dans l'ignorance des transformations cachées qui changèrent les autres en lui ; nous voulons dire que la dépendance de ce qu'il fait à l'égard de ce qui fut fait est excessivement complexe et irrégulière. Il y a des œuvres qui sont les semblables d'autres œuvres ; il en est qui ne sont que les inverses ; il en est d'une relation si composée avec les productions antérieures, que nous nous y perdons »<sup>42</sup>.

L'œuvre de Proust appartient manifestement à cette dernière catégorie, complexe et intéressante, des œuvres qui ne copient ni ne renient le maître, mais par là rendent plus difficile à évaluer le rôle précis de ce dernier dans le processus de maturation intellectuelle qui fait un écrivain. Dans le cas de France, ce rôle est central tout en étant parfaitement circonscrit aux contours d'un Bergotte de fiction dont il ne reste, symboliquement, que des livres ouverts dans une vitrine. Les autres écrivains sont bien d'« aimables poteaux indicateurs »<sup>43</sup>, qui nous engagent à reconsidérer le rapport entre maître et disciples : ni imitation, ni continuation, ni opposition, ce rapport est de l'ordre de l'analogie. Proust parviendra non à *écrire comme* France, mais à *être écrivain comme* France.

Valérie DUPUY  
Laboratoire LLA, Toulouse

---

<sup>42</sup> Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », *Variété*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 635.

<sup>43</sup> *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 311.